

## SAUDADES DE PESSOA

Algumas notas sobre as imagens de um “drama em gente”  
na arte portuguesa do séc. XX

*Eduardo Paz Barroso*<sup>1</sup>

Dir-se-ia, para começar com um célebre ditado português, “o seu a seu dono”: a primeira edição de “Vida e Obra de Fernando Pessoa, história de uma geração”, publicada em 1951 por João Gaspar Simões (que foi juntamente com Luís de Montalvor responsável pelas primeiras edições da obra do poeta) é o grande ponto de partida para a divulgação e para o incremento do estudo da obra do protagonista do *drama em gente*. Trata-se de uma monumental biografia, um marco de um certo tipo de apropriação de Pessoa pela geração da “Presença”. Por isso, mas não apenas por isso, foi muito contestada, nomeadamente em algumas tendências académicas e críticas fundadas no estruturalismo. Mas nunca deixou de ser, mesmo quando surgiram muito posteriormente outros contributos biográficos relevantes, uma âncora para conhecimento da diversidade da obra de Pessoa. O suposto mal de que enfermava o livro de Gaspar Simões (diga-se de passagem um crítico influente e afinado no trabalho de separar, segundo o seu critério, *o trigo do joio*) era, para recorrer a uma conhecida formulação de Barthes, o de estar do lado da velha crítica, prisioneiro do biografismo, logo incapacitado de valorizar “a morte do autor”, e por consequência sobrepor a função do texto, a uma certa unificação do sentido. O que é interessante é o facto de actualmente se relacionar, num outro plano é certo, a disseminação do sentido com o material biográfico e o tecido existencial.

No prefácio de 1950, João Gaspar Simões revela ter equacionado intitular a sua obra de “Explicação de Fernando Pessoa”. Todos sabemos bem que o escritor não se explica. Lê-se na exacta medida em que ler é explicar e explicar-se a cada um, leitor, no infinito do texto. E no caso de Pessoa, esse infinito possui a genial capacidade de conjugar a verbalização do poema com a imensidão e a pluralidade das imagens. Mas já lá iremos.... Gaspar Simões teve, no entanto a percepção, ou a suspeição, de que o termo “explicação” denunciava a tentativa de aprisionar o poeta numa vida que foi muitas vidas, cada uma, como já se escreveu, *plural como o universo*. E recorre à

---

<sup>1</sup> Professor catedrático da FCHS da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom /Universidade da Beira Interior. O presente texto resulta de uma conferência proferida no Dia da Universidade Fernando Pessoa, a 13 de Junho de 2014

dialéctica segundo a qual a vida explica a obra e vice-versa. Com o tempo, o avolumar dos estudos, a descoberta de inéditos, e as pesquisas biográficas efectuadas, verificamos que a vida (neste caso bem mais do que noutros) é uma das dimensões da obra. Pessoa viveu sempre em estado de literatura, como alguns vivem em *estado de graça*, ou mais radicalmente, *em desgraça*. O estudo de Gaspar Simões fornece abundante material para essa demonstração de que o comum da vida, o insignificante, toda uma sinalética do quotidiano (de que falarei mais adiante a propósito do desenho e da arte contemporânea) é afinal dotada de um valor iconográfico da maior importância, tocado por um efeito de raridade, com um poder conotativo sem paralelo.

O gosto pelas contradições, designadamente expresso em crónicas, a vertigem do paradoxo, a vontade de levar ao extremo as intuições (Simões, 1980:337), a necessidade de mistificar a vida (Simões, 1980:374-375), a capacidade de fazer os outros sentir o que o autor (neste caso Álvaro de Campos) sente (Simões, 1980:472-474), a escrita como compensação da perda cruel e o medo da perda de si próprio enquanto sujeito representável, o impacto da morte da mãe (em 1925) em todo esse processo (Simões, 1980:665), são alguns exemplos coligidos e estruturados no estudo em causa, que fundamentam um olhar sobre o poeta enraizado numa autêntica deriva psicanalítica entre o “eu” e os outros de si.

Para sintetizar, da leitura de Pessoa surge uma necessidade fortíssima de o imaginar, de o ver ser, em acto, porquanto ele só era nos labirintos da escrita onde a sua personalidade múltipla se realizava e consolidava. Quanto a mim, é esse fenómeno que está na origem da importante apropriação da mundividência de Fernando Pessoa pelas artes plásticas portuguesas. A primeira grande referência são os desenhos de Almada <sup>2</sup> e sobretudo o retrato (que obviamente não é um “retrato” na acepção clássica do termo) que ele pintou em 1954 (para o café Irmãos Unidos e que veio a integrar a célebre colecção Jorge de Brito) e a réplica deste, executada para Gulbenkian, dez anos depois, em 1964, que dá lugar a um jogo simétrico, que não pode deixar de aludir ao espelho. O que no caso de Pessoa é sempre levar-nos a pensar quem vê ele, quando se vê a si próprio, diante de um espelho? Umaz vezes um

---

<sup>2</sup> Almada Negreiros, como é sabido um dos protagonistas da “Geração de Orpheu”, que está abundantemente estudada, detinha a especial capacidade, graças a um certo tipo de convívio intelectual, de converter a proximidade em reflexão plástica. Por isso não é de estranhar que sejam dele as primeiras e importantes criações plásticas focadas em Pessoa: um desenho na II Exposição dos Humoristas e outro desenho em 1915, por ocasião de morte do poeta que foi publicado no “Diário e Lisboa”. Ver a propósito as obras de José-Augusto França, nomeadamente *A Arte em Portugal no séc. XX*, Bertrand, Lisboa, 1985.

reflexo de todos os seus “eus”, outras o vazio de todos eles, outras ainda o sujeito aparentemente comum que se sabe estranho e perto de tocar os grandes mistérios.

Na segunda metade do século XX, assistimos a uma evidência plástica do culto de Fernando Pessoa, que também acaba por contribuir para a sua institucionalização. Exemplos disso mesmo são as performances de Miguel Yeco com o seu “teatro íntimo do ser “ (título de um trabalho de 1986), aguarelas de Mário Botas, pinturas de Júlio Pomar, ou Costa Pinheiro, para citar apenas alguns dos principais nomes de referência na nossa cultura plástica, que quiseram entender Pessoa numa reflexão estética dominada pelos códigos da pintura e do desenho. Verifica-se uma necessidade radical da imagem do poeta, quando a Cultura portuguesa começa a interiorizar Pessoa como modernidade prodigiosa de um país que vive a impossibilidade ontológica de se realizar plenamente num espaço que não seja do da linguagem (e portanto o do imaginário). Não se trata aqui, como bem se entende, de fazer retratos a fingir de Fernando Pessoa ele mesmo, retratos aproximados dos heterónimos e semi-heterónimos, de produzir cópias da fotobiografia.

A questão é outra e bem mais determinante. No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares escreve: “Cheguei hoje subitamente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém”. Esta constatação absoluta, extrema, do nada de si, a passagem desassombrada do estado de suspeita metafísica (a inquirição comum e semi-intuitiva sobre de onde vimos, quem somos e para onde vamos), para a experiência do desconhecido, que equivale a saber-se “ninguém”, implica um dos mais intensos temas da exegese pessoana: a ausência expressa literariamente como ausência de si, suprida pela desmultiplicação de personalidades sem imagem mas com identidade fictícia. E por isso é que os heterónimos são e vivem aquilo que Pessoa não pôde ser nem viver, sem que ele deixe de funcionar como a garantia psíquica (com a conjectura psicanalítica, desejante) desse processo. Os heterónimos são a realidade.

Eduardo Lourenço, num ensaio onde comenta, entre outros textos o *Primeiro Fausto*, um dos *Poemas Dramáticos*, sublinha a importância do proto-Pessoa, desde logo por causa da atenção que o jovem autor já então dava, nomeadamente através de Alexander Search, às questões do tempo e da morte (Lourenço, 1979:227). A ideia desenvolvida pelo ensaísta, no âmbito de uma reflexão em torno do *Fausto* de Pessoa, sobre a impossibilidade de distinguir aquele que sonha, do sonho sonhado (Lourenço, 1979:236), acaba por suscitar a questão da relação de Pessoa com os seus

heterónimos, a qual sendo uma relação de si para si, é análoga à relação com o sonho. Assim também o autor não se distingue dos outros autores que o habitam. Todos fazem parte dele, embora diferentes uns dos outros. O próprio sonho é tomado como realidade. Essa é aliás, psicanaliticamente, uma das componentes mais fortes da actividade onírica, onde a (a)temporalidade se opõem ao lugar-comum. E como refere Lourenço um desses lugares-comuns é a fugacidade da vida que em Pessoa é objecto de metamorfose “ofuscante” (Lourenço,1979:236). Quer no jovem Pessoa, quer no Pessoa da maturidade, o instante é tomado como “eternidade efémera”. E com Ricardo Reis, percebemos que entre o poeta e o real existe “um véu”, a “própria concepção do impenetrável”. Talvez por isso só o poeta possa realizar uma eternidade, mesmo que ilusória.

O alcance de Pessoa tratado como material de criação plástica, por outras palavras, a sua presença na pintura moderna e contemporânea, de Almada a Costa Pinheiro, é o de perscrutar essa eternidade penetrando não tanto no enigma do sujeito, mas na compreensão do seu ser disseminado em epicentros de criação poética onde tudo é relevante, porque tudo é impreciso, difuso, vago, mas também exacto, delimitável, por vezes até conciso. O que a pintura faz, neste caso, é tomar consciência desses seres-outros que, como não são “ninguém de preciso” são reflexos do escritor e da “consciência oca” que “institui Pessoa como diferente de si mesmo”, na expressão de Eduardo Lourenço (1979:241). A pintura que se ocupa de Pessoa pensa a sua escrita através da sua imagem. E aqui, evidentemente a pintura é um acto epistemológico mediante o qual simula a questão definitiva de Heidegger, (que não por acaso Lourenço também, cita no ensaio em questão) ao querer saber por que existe algo em vez de nada, isto é ao perguntar porque existe a pintura em vez do real? E se a pintura cria a inteligibilidade para aquilo que real não abarca, Fernando Pessoa enquanto pintura, é o preenchimento de uma ausência: o poeta converte-se na poética da sua imagem, sendo que o *modelo* (palavra que utilizo aqui polissemicamente por analogia com a tradição das Belas Artes oitocentistas) não é, de facto a figura humana, mas os textos heterónimos a partir dos quais se edifica e congemma algo em vez de nada.

A partir do final da década de oitenta do séc. XX, e não apenas por causa da pintura, mas também devido a levantamentos iconográficos como a Fotobiografia do poeta organizada por Maria José Lancastre <sup>3</sup>, começa a ocorrer um processo de laicização

---

<sup>3</sup> Logo na introdução a autora que destaca as representações provisórias da vida, e note-se como a pintura tem uma aura de eternidade, chama a atenção para o facto de Pessoa não simpatizar com a reprodução do real visível, remetendo a questão para o âmbito da psicopatologia da vida quotidiana teorizada por Freud. Maria José Lancastre Fernando Pessoa uma fotobiografia, INCM, Lisboa, 1981

estética. Surge um autêntico fenómeno de moda – sim, porque Fernando Pessoa esteve na moda, sobretudo desde meados da década de 70 até ao final da década de 80. Neste caso, estar na moda, como sabemos, não corresponde necessariamente a uma efectiva actividade de leitura. Mas houve por outro lado nessa época uma profunda e fecunda reflexão sobre Pessoa, só então verdadeiramente descoberto. Foi o período dos primeiros congressos internacionais de estudos pessoanos, do filme de João Botelho, *Conversa Acabada* (1981; ele que depois viria a realizar uma assombrosa obra, em 2010 inspirada em Bernardo Soares, *O Filme do Desassossego*), da edição por David Mourão Ferreira das *Cartas de Amor a Ophélia* (1978). Entretanto popularizaram-se algumas dezenas de versos e frases, que aliás retirados seu contexto podem ser tão ridículos como nas ditas cartas se diz que as mesmas são quando declaram o amor.... A generalização da iconografia pessoana tornou-se em alguns aspectos caricatural. É por isso que depois da cultura de massas ter *legitimado* Fernando Pessoa, simplificando-o, como não podia deixar de ser, existem agora condições para um reencontro com a colossal dimensão estética do poeta que se angustiava com o mundo por o mundo existir, que se horrorizava com ele, por o sentir ser “até às fezes da compreensão”.<sup>4</sup>

Desde a primeira edição da biografia de Gaspar Simões até hoje, foram-se sucedendo “provas da existência de Pessoa”, para utilizar uma feliz expressão de Fernando Cabral Martins, (justamente o intérprete de Pessoa em *Conversa Acabada*, sem esquecer que Luís Pacheco interpretou também o poeta moribundo em breves cenas do filme). Refiro a propósito, e a título de exemplo um desses contributos, ou provas: “A vida plural de Fernando Pessoa” (1990), do espanhol Angel Crespo, um dos principais símbolos da internacionalização do autor de “Mensagem”.

Esta edição é mais um elemento que reforça a convicção de existir uma afinidade entre o espaço da vida tal como esta se deixa contar, e as pinturas (aqui discutidas), tal como nelas Pessoa se deixa ficcionar e fingir. Para contar uma vida é preciso supor uma criatura que preenche o espaço do vivido, as saliências e os hiatos experimentados, mas no caso do autor dos heterónimos, um rosto não se pode sobrepor aos outros. É como se esse rosto pudesse conter a polifonia de cada instante, e cada detalhe (a caneta, a boquilha com o cigarro, a chávena de café, os óculos) fizesse parte da mutação dessa face que é, bem vistas as coisas, um palimpsesto de máscaras feito: Alexander Search, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Pessoa supostamente o próprio, Bernardo Soares.

---

<sup>4</sup> Citação de Fausto, *appud* Eduardo Lourenço ob, cit, p.238

Vale a pena recordar uma passagem da célebre carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935: <sup>5</sup>

“Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudades deles.”

Esta carta, de facto muito conhecida mas nem por isso menos essencial para elucidar o devir em gente que caracteriza Pessoa, também contribui para o entendimento da representação do poeta na obra pictórica de Pomar, Costa Pinheiro, ou Mário Botas. Vejamos sucintamente porquê. Todas estas obras contribuem para fazer existir Pessoa, tornando-o uma espécie de paródia de si, e criam em torno do poeta uma comunidade de signos que intensificam a sua presença imaginária. Também nós, espectadores à escuta diante destes quadros, podemos sentir e ver o autor através deles. Por isso criam um efeito de presença que, por mais paradoxal que isso seja, actualiza na distância, a ausência com que Fernando Pessoa se debate: no fundo são pinturas e desenhos que acrescentam uma cara, um traje, um gesto, um adereço... e contribuem para uma decisiva propagação da imagem fictícia do escritor. Alimentam suposições acerca de uma existência plural. Recordam-na. E deixam saudades de Pessoa.

No caso de Júlio Pomar, Fernando Pessoa aparece-lhe interpenetrado com outras figuras (como Alfredo Marceneiro, ou o rei D. Sebastião, por exemplo e recorde-se que Pessoa dizia de si ser um “sebastianista racional” <sup>6</sup> ), e no campo mais vasto de um diálogo da pintura com a literatura (com Edgar A. Poe, ou Lewis Carroll nomeadamente). Como se fosse ao mesmo tempo um Pessoa mundano e metafísico, comum e transcendente, nítido e desfocado.

---

<sup>5</sup> Arquivo Pessoa, Centro de Estudos sobre o Modernismo, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

<sup>6</sup> Refere-o entre outros momento da obra na carta a Casais Monteiro já citada: Arquivo Pessoa, Centro de Estudos sobre o Modernismo, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

A revelação do escritor através do traço nervoso e convulsivo de Pomar, recorrente e célere, decorre de uma leitura dominada pela vastidão cultural do poeta indissociável da génese modernista que a reflexão teórica de Pomar sobre a pintura implica. Estes anti-retratos só podem ser entendidos no quadro de uma prática plástica que se faz num “corpo a corpo com a superfície real da tela, esbarrando nos seus limites como nas tabelas do bilhar, usando manhas diante dos obstáculos ou seguindo por um caminho de desvio, apagando totalmente ou por metade o que pareceu falhado, recuperando o que sobreviveu aos sucessivos fracassos” (Pomar, 2001:80). Poderá não ser extemporâneo ver nestes labirintos interrompidos do risco do artista, no apagar e recuperar, na curva e na linha, uma analogia com alguns aspectos do processo criativo de Pessoa. Desde logo com a velocidade de uma escrita transfigurada em fala: “estou escrevendo tão depressa quanto a máquina me permite (...) suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo (...)”<sup>7</sup>. Um sujeito falado pela sua escrita, uma tela escrita pelo seu pintor, espécie de desejo inalcançável porque o signo é signo de outra coisa e o *drama em gente* é também essa tragédia de não consumir o desejo pela identificação narcísica entre o sujeito e a sua imagem. Pintar Pessoa num registo contemporâneo, o que quer que isso seja, é tomar consciência dessa tragédia e dá-la a ver.

De momento deixo de lado um comentário mais extenso à presença de Pessoa na obra de Mário Botas e limito-me a referir que o artista explora uma dimensão inquietante, de falsa serenidade, com ecos de uma poética surrealizante. A técnica utilizada, tinta da china e aguarela sobre papel, acentua uma delicadeza plasmada entre o escorrer da mancha e as linhas finas que contêm as cores e as tonalidades, seduzindo o espectador numa figuração que evidencia valores caligráficos. Um “Retrato de Fernando Pessoa” (1982), monocromático, em cambiantes de cinza, mostra o escritor tal como ele podia ter sido, mas sem braços, com o corpo reclinado numa almofada de nuvens a fixar o indefinido, por detrás dos óculos. Já a pintura-desenho intitulada “O quarto de Bernardo Soares” (1982), deixa-se percorrer enquanto eco e reminiscência de outras telas. Recordo a propósito o quarto de Van Gogh em Arles de (1889), com o desequilíbrio dos elementos. A folha é dominada por uma janela central, da qual se avista uma palmeira alta e esguia, e telhados tocados pela neblina, num jogo entre o dentro e o fora. Numa cómoda está pousado um pequeno espelho que não reflecte nada e vê-se a parte lateral de um sofá vazio. É uma paisagem de solidão interior. Este “figurativo Onírico” (como lhe chamou Agustina)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*

<sup>8</sup> Mário Botas *o Pintor e o Mito*, Sá da Costa, Lisboa, 2002, p.130

cumprimenta sabiamente Fernando Pessoa. Não o quer captar, muito menos capturar em desenho. Quer apenas recordá-lo e trazer os versos para dentro de si (como qualquer bom leitor). Versos como este: “Que longe estou do que fui há uns momentos” ( de “Ode Marítima, A. de Campos). Ou o célebre “Há metafísica bastante em não pensar em nada” (de “O Guardador de Rebanhos”, A. Caeiro).

Há outros importantes pintores, como António Dacosta que também se sobressaltaram com o autor de “O Menino de sua Mãe” e de “A Tabacaria”, mas terminaria com uma evocação da memorável exposição de Costa Pinheiro *O poeta Fernando Pessoa* <sup>9</sup>. A ideia de “Fernando Pessoa Não-Ele-Mesmo” dá origem a um trabalho muito vasto e demorado na sua gestação plástica, que corresponde a uma exaustiva actividade arqueológica inventada pela imaginação de Costa Pinheiro, um “exilado” (nas suas próprias palavras) e que se colocou, enquanto artista, no espaço da vida real do poeta tomando como seus objectos pessoais que eram de outro: uma chávena de café ou uma caneta, e bem entendido a paisagem física e interior das várias personalidades a que Pessoa deu voz poética.

O resultado foi então o de estar diante das mesmas coisas que Pessoa contemplou, mesmo que não fossem realmente essas coisas. Tudo se contaminou. As lentes dos óculos do escritor são agora paisagens marítimas com um barco a deslizar, o chapéu são vários, a mesa do café e a cadeira possuem uma verosimilhança definitiva, as mãos embora pousadas e entrelaçadas no tampo de uma mesa que podia ser uma mesa qualquer, mas é afinal a mesa de Fernando Pessoa heterónimo e ortónimo em simultâneo, escrevem ininterruptamente até de madrugada. Até que tudo se confunde numa *vertigem estática* (com marinheiros subentendidos), como o demonstra uma tela *O Pintor Não-Ele-Mesmo* (1980): um fundo negro, a silhueta de um chapéu, a face invisível, uma gaivota a voar onde podia ser a boca, uma das mãos pousada com dedos longos, como um biombo a esconder não se sabe o quê diante de um pincel no lugar da caneta. Cardoso Pires escreveu a este propósito que “os óculos do Fernando Pessoa são dois monóculos do Álvaro de Campos” <sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de exposições temporárias, Lisboa, Junho/Julho de 1981

<sup>10</sup> Catálogo da exposição de Costa Pinheiro, *O poeta Fernando Pessoa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981. p111. Essencial para relacionar o nosso comentário com o conceito de “Mitografia do Ausente” é o texto de Eduardo Lourenço com o mesmo título publicado na p.114 e onde se lê: “Costa Pinheiro compreendeu que Pessoa, depois da apropriação violenta de Almada, não podia de novo ser “imaginado” senão por uma travessia do obstáculo iconográfico acompanhado de outra mais decisiva ainda, a travessia repúdio da imagem mesma”.

A pintura de Costa Pinheiro é esse desdobrar de cada coisa no redemoinho do tempo e da morte que tanto terá obcecado Pessoa, ele que quis conhecer em todas as direcções e distraído de si inventou-se repetidamente vários, até ser todos na imensidão do seu “eu” por saciar. Estas faces e fragmentos contradizem a imagem aparente e provável, são o duplo de um teatro cheio de sombras que Pessoa separou uma a uma, como se fossem folhas de papel onde certificou o espanto e o sofrimento de ter consentido que a literatura vivesse nele como um órgão vital.

### Referências

AaVv *Mário Botas o Pintor e o Mito*, Sá da Costa, Lisboa, 2002

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1985

Gaspar Simões, J. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1980

Lencastre, Maria José, *Fernando Pessoa uma fotobiografia*, INCM, Lisboa, 1981

Lourenço, Eduardo, “Considerações sobre o proto-Pessoa – do tempo da morte à morte do

Tempo”, in *Actas do 1º Congresso internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília editora, Porto, 1979 pp.227-246

Martins, Fernando Cabral, “Provas da Existência de Pessoa”, suplemento Leituras, *Jornal Público*, 27 Março, 1990, p.3

Pomar, Júlio, *Então e a Pintura?*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2001

Catálogos de exposições:

Costa Pinheiro, *O poeta Fernando Pessoa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981